

Nietzsche e Heidegger: a arte descoberta

FERNANDO R. DE MORAES BARROS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

I

Salvo raras exceções, os grandes pensadores não costumam explicitar sua gratidão uns em relação aos outros. Entre eles vigora, antes do mais, um curioso complexo de Brutus, em virtude do qual a reverência e o respeito geralmente se travestem de indiferença e mútua opacidade, como se denegar ou criticar o outro fosse, veladamente, um modo de elogiá-lo. Nietzsche, por exemplo, reconhecido por sua luta sem trégua contra a significação moral do mundo fundada no modo socrático-platônico de valorar, chegou a admitir: “*Sócrates*, apenas para confessar, está tão próximo a mim que eu luto com ele quase sempre.” (Nietzsche, 1999, v. 8, p. 97) Talvez por ver muito de si mesmo em seus antípodas, o célebre genealogista da moral empreende ataques à tradição que não deixam de ser também, paradoxalmente, atitudes deferentes de reconhecimento – e não somente detrações disruptivas e negativas, como por vezes se mal entendeu a crítica nietzschiana à cristandade estatutária. Tanto é assim que, em sua autobiografia, ele assevera: “ataco somente coisas de que está excluída qualquer diferença pessoal, em que não existe pano de fundo de experiências ruins. Pelo contrário, atacar é em mim prova de benevolência (...) os mais sérios cristãos sempre foram bem-dispostos para comigo.” (*Id.*, 1995, p. 32) Se o autor de *Ecce homo* é, não raro, ruidosamente dinâmico em seus ataques, não é simplesmente para implodir os elos com o

passado, senão que para prestar testemunho crítico de sua gratidão face ao que viveu e escreveu.

É noutro registro, porém, que se estabelece o vínculo entre Heidegger e Nietzsche. Não que falte, nesse caso, uma atitude de veneração do primeiro face ao segundo. Ao contrário, inclusive. Considerado imprescindível pelo pensador da Floresta Negra, Nietzsche teria habilmente condensado o vazio de sentido decorrente da perda de força eficiente dos juízos de valor que, até a modernidade, davam sustentação aos inventários ontológicos e axiológicos do Ocidente, revelando o exaurimento niilista de tudo o que contava valer como divino. Nesse sentido, Heidegger escreve: “Nietzsche emprega a palavra ‘niilismo’ como o nome para o movimento histórico por ele reconhecido pela primeira vez (...) cuja interpretação essencial ele concentra na sentença resumida: ‘Deus está morto’. Essa sentença quer dizer: o ‘Deus cristão’ perdeu o seu poder sobre o ente e sobre a definição do homem.” (Heidegger, 2014a, p. 482) Aparentemente, o próprio destino da ciência dependeria da ponderação detida sobre esse diagnóstico nietzschiano, tal como fica patente, por exemplo, no célebre *Discurso do reitorado*: “se é verdade aquilo que disse o último filósofo alemão a procurar Deus apaixonadamente, Friedrich Nietzsche, a saber, que ‘Deus morreu’ (...) o que se dará então com a ciência?” (*Id.*, 2014b, v. 16, p. III) Imantando Nietzsche à derradeira fachada do moderno sentido histórico, Heidegger chega, aliás, a fazer dele o legítimo e fiel depositário das esperanças de empoderamento humano sobre a Terra. Assim é que, ao colega Ernst Jünger, dirá: “Nietzsche, em cuja luz e sombra todo contemporâneo pensa e compõe ‘a favor dele’ ou ‘contra ele’, ouviu um comando que exige uma preparação do ser humano para assumir o controle de um domínio sobre a Terra.” (*Ibid.*, v. 9, p. 424). Mais do que uma mera influência, Nietzsche converte-se, em Heidegger, num operador teórico indispensável para o bom cumprimento de sua própria agenda filosófica, de sorte que a confrontação com seu pensamento ultrapassaria as raia do trabalho técnico-crítico, servindo, em suas palavras, para que “nós mesmos nos libertemos para o supremo esforço do pensamento.” (*Id.*, 2014a, p. 3).

Não se esgotam aí, todavia, os débitos em relação a Nietzsche. Na interpretação que faz deste último, Heidegger não se fia apenas no conteúdo dos textos que se lhe ofereceram à leitura, senão que, com vistas à construção de suas análises,

também toma para si a arquitetura de escritos seminais, o que se deixaria entrever no fato de ele ter concatenado suas preleções segundo as mesmas articulações do Terceiro Livro da *Vontade de potência* –mormente, em sua segunda edição.¹ Ademais, como se sabe, no contexto do projeto de uma edição histórico-crítica das obras completas de Nietzsche, empreendido, em meados dos anos 30, o próprio Heidegger fora encarregado de estabelecer uma publicação dos póstumos tardios do filósofo alemão. E, como bem nos adverte Andreas Urs Sommer, Heidegger “era completamente cético em relação ao tratamento histórico-crítico e não tinha a menor intenção de segui-lo em sua edição (...) Tencionava, pelo contrário, apresentar o material conforme os princípios histórico-ontológicos, quer dizer, à medida de sua própria filosofia.” (Sommer, 2017, p. 82) Motivos bastantes para nutrir a suspeita de que, com sua abordagem sistemático-hermenêutica, Heidegger não teria se limitado a interpretar ou “reverenciar” –no sentido do termo acima mencionado –a filosofia de Nietzsche, mas também, e sobretudo, utilizado-a a seu bel-prazer, orquestrando noções e temas sob sua própria batuta. Fórmulas tais como “vontade de potência” e “além-do-homem” –cuja formação conceitual é diacrônica e textualmente bastante variável, mas que foram por vezes empregadas como elementos de uma doutrina metodicamente ideada –nasceram e cresceram a partir de um horizonte interpretativo fluídico, permeado por uma sintaxe imagética logicamente frouxa, sem pesados compromissos temáticos e, em geral, em complemento a aspectos vivenciais e pessoais. Salta aos olhos de quem lê os textos de Nietzsche que este fala, quase sempre, em “superação de si”, “auto-superação” do niilismo, “auto-defesa” contra a *décadence* etc., e não numa superação aléi-global da negatividade extrema em sentido totalizante, a ser levada a cabo por apreciações valorativas supra-individuais e ecumenicamente compartilhadas.² E, a considerar a pregnância desse niilismo integral, estendido numa instância metafísica e apresentado qual o prenúncio de um final apocalíptico dos tempos, não seria nada despropositado o comentário de Werner Stegmaier, para

¹ Cf., a esse respeito, Andreas Urs Sommer. “Nietzsche als Drehscheibe in ‚die‘ Moderne? Heideggers Nietzsche in den *Schwarzen Hefen* und die Rolle des Philosophen.” In: *Heideggers Weg in die Moderne Herausgegeben von Eine Verortung der ‘Schwarzen Hefen’*. (Org.) Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017, pp. 71-94.

² Cf., a esse propósito, Stegmaier, Werner. “Nietzsche nach Heidegger.” In: *Heidegger-Jahrbuch* 2. Freiburg/München, 2005, p. 328.

quem “pouquíssimas filosofias foram interpretadas tanto contra sua própria intenção quanto a filosofia de Nietzsche por meio de Heidegger.” (Stiegmaier, 2005, p. 321).

Nas linhas que se seguem, porém, não nos interessa analisar em que medida o conjunto da filosofia de Nietzsche poderia coadunar-se com a interpretação histórico-ontológica de Heidegger, procurando saber se nela dormitariam doutrinas em sentido estrito, ou, então, se este último teria desvirtuado o inteiro legado nietzschiano para, a partir de um redimensionamento teórico-especulativo, tomar para si uma tarefa filosófica que, por mérito, caberia a seu antecessor. Ainda que tal análise pudesse ser, ainda hoje, salutar, outro é o nosso propósito. A partir de considerações sobre a arte, trata-se de tentar mostrar que a acusação de Heidegger a Nietzsche, segundo a qual este, a despeito de ter criticado o subjetivismo do âmbito artístico, ainda se movimentaria na via tradicional – designada “pelo nome ‘estética’” (Heidegger, 2014a, p. 61) –, não leva em consideração, com o cuidado necessário, a singularidade do discurso nietzschiano, tendendo, outrossim, a neutralizá-lo. Também cumpre indicar que, em rigor, Nietzsche não representa qualquer concorrência para Heidegger nesse contexto, porque basicamente não há, nele, uma estética no sentido que se tenciona atribuir-lhe, de sorte que a inspiração heideggeriana rumo a uma “desestetização” da esfera artística tampouco poderia ser legitimamente considerada uma suspensão ou superação da metafísica da arte da qual seu predecessor, malgrado seus esforços, ainda seria refém. Não seria apropriado falar, aqui, em ruptura ou ultrapassamento, porque, a bem dizer, não se trata apenas de visões artísticas conflitantes, mas efetivamente incomparáveis e dessemelhantes, e, a ser assim, imensuráveis a partir do mesmo peso e da mesma medida³. Senão, vejamos.

II

Pode-se dizer, sem pretender falar mais do que o necessário, que o grande mérito de Heidegger consiste em não empreender, como ponto de partida, a

³ A propósito de uma discussão mais abrangente acerca da incompatibilidade entre hipóteses filosóficas de interpretação, cf. o pregnante artigo “A incomensurabilidade entre as filosofias e a inexistência de revoluções em filosofia”, de Alberto Oliva (in: *Transformação*. Marília, Unesp, 2012, V. 35, n.º 2, pp. 199-237).

pergunta “o que é arte?” no sentido conceitual da indagação. No seu entender, o elemento entitativo da obra de arte não deve ser preterido, mas, se se trata de ir além da obviedade, cabe reposicionar seu aspecto ôntico à luz do caráter de obra da obra mesma, o qual, em tal patamar reflexivo, estaria afinado com o “ser-obra”, e não com o seu “ser-coisa”. A oposição entre esses pares, no entanto, já não deveria expor uma divergência simples, haurida da uma mera contrariedade, haja vista que, nos termos heideggerianos, o caráter coisal da coisa não se insinuaria nem na representação obtida mediante receptividade sensível nem na identificação imediata de objetos dados desde sempre. “No conceito de coisa agora referido,” lê-se a propósito,

não há tanto um ataque à coisa, quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuímos o que é percebido na sensação como seu caráter coisal. Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. (*Id.*, 2008a, p. 19)

Real-ideal em si mesmo, o caráter coisal à base da obra de arte – sua consistência, por assim dizer – requer que a coisa seja deixada “no seu estar-em-si”, (*textitIbid.*) respeitada em sua gratuidade e numa integridade ainda não trancafiada pela prisão ótica de alguma região eidética específica. É justamente essa visada mais aberta que, segundo Heidegger, teria faltado aos teóricos da arte, sendo que o modo de questionar da estética filosófica seria fatalmente equivocado, porque a pergunta mesma por aquilo que distingue um objeto tido como arte de outro objeto que não é pensado como tal pressupõe, de saída, que já nos entendemos formalmente a respeito daquilo que vem a ser um objeto artístico – como substrato preñado de atributos, ou, então, em chave sensualista, como multiplicidade dada intuitivamente às sensações. É para frisar seu não pertencimento às abordagens que tipificam a estética filosófica tradicional que Heidegger, não por acaso, assevera: “não perguntamos pela obra, mas antes, em parte, por uma coisa e, em parte, por um apetrecho (...) É a questionação da Estética (...) O que importa é (...) o facto de o caráter de obra (...) só se tornar mais próximo de nós, se pensamos o ser do ente.” (*Ibid.*, p. 30)

Por exigir uma bitola metodológica mais larga, a ponderação heideggeriana irá percorrer outro trilha em sua confrontação com a arte. A esta seríamos levados, para resumir bastante, por uma concepção de ontologia que se sente à altura de dispensar, como peso morto, os sistemas categoriais onto-teológicos, que insistem em trocar o ser pelo ente, atribuindo a este último um sentido mais elevado e duplicando, metafisicamente, a esfera que comumente caracteriza a imanência. Fatores lógicos de ordenação tais como, por exemplo, substância e acidente, subsistência e inerência, gênero e diferença perdem, aqui, as credenciais que até então os convertiam em moedas de troca nas tratativas de entendimento do ser. Recusando-se a tornar operatória uma distinção conceitual entre entidades materiais e imateriais, Heidegger usa o termo “ontologia” em seu sentido vazio, desonerado de suas funções descritivas, ou, como ele próprio dirá, “com a única pretensão de pensar qualquer questionamento e investigação dirigidos para o ser enquanto tal.” (*Id.*, 2012, p. 9). Mais do que uma possível resposta à pergunta pelo modo de ser daquilo que é, a expressão diria respeito, no limite, à possibilidade do próprio perguntar, da oportunidade previamente dada por todo conhecimento ontológico. “Esta possibilidade de ser é uma possibilidade de ser concreta”, dir-se-á ainda. “Portanto, a posição prévia não é nada que possa ser escolhido por algum capricho meu”. (*Ibid.*, p. 23) Sempre à margem nas pesquisas ontológicas habituais, a questão do ser teria perdido sua primazia frente aos demais domínios do conhecimento, motivo pelo qual o contra-movimento face às ontologias “ingênuas” termina por se tornar, por assim dizer, no emblema do saber que a ontologia fundamental conta inaugurar. Repúdio que ganha lastro e envergadura em passagens marcantes de *Ser e tempo*, como, por exemplo:

Toda ontologia, por rico e firmemente articulado que seja o sistema de categorias à sua disposição, no fundo permanece cega e se desvia de sua intenção mais-própria, se antes não elucidou suficientemente o sentido de ser e não concebeu essa elucidação como sua tarefa-fundamental.” (*Id.*, 2012, p. 57)

Fenomenológica à própria sua maneira, a ontologia heideggeriana afasta-se, de bom grado, de uma caracterização quididativa dos objetos para consagrar-se ao exame do modo de ser destes últimos – seu *Seinsmodus* –, levando em

conta, com elevado proveito filosófico, as mais variegadas modificações modais. E, porque a análise da estrutura de expressividade das coisas – o “como” de um ente, por assim dizer, e não o “quê” do que se nos aparece – é, nesse registro, fundamentalmente ante-predictiva, abordagens apofânticas do conceito de ser e usos ônticos de tal termo revelar-se-iam, *ab ovo*, eivados de prejuízos metafísicos. Referindo-se ao modo como o ente se dá, o ser destacar-se-ia do fundo ôntico no qual os objetos permanecem postos e colados, jactando-se e distinguindo-se da mera “representação que põe” (*Id.*, 2014b, v24, p. 453) aquilo que presenciamos diante de nós. Não se achando precisamente nem aqui nem acolá, mas em toda parte em que o ente o encontra e nele se abriga, o ser seria, no fundo, o nada em chave negativa. O ser não é o ente, ou, para trazer à baila o lapidar comentário de Gerd Bornheim a esse respeito: “Heidegger não dá resposta à pergunta pelo ser, visto que toda resposta terminaria sendo uma determinação que traria consigo a entificação do ser.” (Bornheim, 2001, p. 198).

É sobretudo por isso que a arte irá colocar-se, para Heidegger, como um vetor fenomenológico privilegiado, capaz de por em foco a fulguração não conceitual do ser justamente por adquirir sentido sem que, para tanto, um conceito determinado tenha de estar, desde já, à mão. Dispensando a definição de algum objeto onticamente assinalado, o estudo ontológico – e não estético – da obra de arte articularia o construto artístico em seu ser, mas como um acontecimento *sui generis*, para além do racionalismo clássico e do irracionalismo romântico, revelando uma “pureza” conflituosa, onde verdadeiro e não-verdadeiro se confundem no sentido de uma co-pertinência extra-teórica, razão pela qual o não-verdadeiro, aqui, não mais se confundiria com a “não-conformidade do juízo” (Heidegger, 1983, p. 140), senão que com o avesso de uma unidade cujos polos não se deixam desligar dicotomicamente. Na arte, o verdadeiro não “é” ajuizável, porque, para Heidegger, a palavra “ser” não seria um predicado ôntico ínsito às obras de arte. Ao usá-la, não diríamos nada sobre o que poderia ou não poderia existir em termos do fazer artístico. Ou, dito de outro modo: pensar o ser na arte equivaleria – qual um mineiro que termina por obstruir, paradoxalmente, sua própria mina –, a refletir sobre o seu não-ser, assim como ponderar sobre a verdade implicaria, aqui, acatar igualmente o valor e a necessidade do não-verdadeiro. Daí, a enigmática afirmação contida n’ *A origem da obra de arte*: “A verdade é não-verdade.” (Op.

Cit., p. 48).

Heidegger pode dizer isso, porque, nesse contexto, vigora uma noção de verdade específica, avessa ao critério de adequação e a qual é por ele retirada de uma vetusta ambiência filosófica, onde brilho e escuridão se interpenetram – ocasião em que a obra de arte é experimentada como aquilo que se dá à visão (*phainestai*) através do “mais aparente de todos os entes” (*ekphanéstaton*), mas com a ressalva, nada irrelevante, de que luz (*phós*) e aparência (*phantasma*) não designam um “mundo sensível” claramente delimitado e presente. Sem se deixar enfeixar por um sistema significativo anteriormente dado, o dito fenômeno artístico seria um evento que não se dirige a espectadores prontos para “ler” o sensível, senão que a testemunhas de uma manifestação (*epiphaneia*) apenas assimilável aos entes – mas que não se limitaria a imitá-los ou reproduzi-los. Na obra de arte, em realidade, vemos e não vemos aquilo que se oferece à contemplação. Não por acaso, para descrever tal aparição, Heidegger lança mão de um antigo vocábulo: “Verdade deve pensar-se no sentido da essência do verdadeiro.

Pensamo-la a partir da evocação da palavra dos gregos ἀληθεία, que quer dizer a desocultação [*Unverborgenheit*] do ente.” (*Ibid.*, p. 40) A noção de verdade sorvida do termo *alétheia* – no sentido de não-encobrimento – é decerto bem-vinda à ponderação heideggeriana, porquanto, como desocultação do ente naquilo que ele é, a noção de verdade assim considerada pressupõe, em sentido lato, uma espécie de vidência por parte de quem a entrevê; o que, já de si, coaduna-se com a ideia, cara ao autor de *Ser e tempo*, de que a questão-do-ser implica “tornar transparente um ente”; (*Id.*, 2012, p. 47) e também faz coro com o aceite de que o ser “tem o caráter de uma vista prévia” (*Ibid.*, p. 49) a ele dirigida. Em seu obrar projetante, a verdade do ente na obra de arte rechaça a veracidade propalada pelo discurso veraz – o qual não se sujeita à figura, mas ao entendimento –, porque nela estaria em jogo um episódio vislumbrado, e não apenas inteligido.

Para tornar isso plausível e mais próximo, Heidegger recorre a uma experiência contemplativa particular, fazendo alusão ao par de sapatos de uma camponesa retratado em “uma conhecida pintura de van Gogh, que pintou várias vezes calçado deste gênero” (*Id.*, 2008a, p. 24) – tratando-se, muito provavelmente, do quadro *Um par de sapatos*, feito pelo pintor holandês a partir de calçados que comprara num mercado de pulgas parisiense e que o pensador alemão deve ter

visto, em março de 1930, em Amsterdã ⁴:

A camponesa no campo traz os sapatos. Só aqui eles são o que são. E tanto mais autenticamente o são, quanto a camponesa durante a lida pensa neles, ou olha para eles ou até mesmo os sente. Ela está de pé e anda com eles. (...) Neste processo de uso do apetrecho, o caráter instrumental de apetrecho deve realmente vir ao nosso encontro (...) Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. (Heidegger, 2008a, p. 25)

Couro, aqui, é símbolo no sentido de uma existência projetada, para além de uma comparação mimética externa ou alegoricamente imediata, referindo-se, antes do mais, ao ponto de convergência entre um modo de vida impensadamente amplo e um objeto particular, designando um arcabouço semântico onde o peculiaríssimo se confunde com o global – o vento, a humidade e a fertilidade telúrica etc. Nessa instância, conceitos metafisicamente dominantes – tais como, por exemplo, “coisa” e “ferramenta” – se acham desestabilizados em termos de sua taxação habitual, passando a apontar, numa significação não teleológica, na direção de aspectos mais recuados do ente, soterrados, por assim dizer, pelo rolo compressor da instrumentalidade e da operosidade funcional. Abstraindo do caráter ferramental dos objetos, Heidegger tenciona sensificar o leitor para a marca de obra da própria obra. No seu entender, passando ao largo da índole instrumental do instrumento, seria possível conceber sua utilização sob uma ótica legitimamente transitiva, de modo que um mero par de sapatos faria brotar, como que das entranhas da terra sobre a qual ele se aplica, algo mais essencial, imperceptível a partir do apetrecho apartado de seu círculo envoltório, esquecido em

⁴ Cf. Majetschak, Stefan. “Martin Heidegger”. In: *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. Munique, Beck, 2005, p. 228; cf. também Schapiro, Meyer. “The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh”. In: *The Reach of Mind. Essays in memory of Kurt Goldstein*. Nova York, Springer, 1968, p. 205.

sua função mecânica e nublado por sua serventia privativa. Esse aspecto é caracterizado por uma espécie curiosa de intimidade, ou, mais precisamente, a partir da ideia de confiabilidade (*Verlässlichkeit*). A esta seríamos impelidos, não mediante a matéria enformada, senão que, para seguir o exemplo pictórico sugerido, por meio daquilo que talvez nos passasse despercebido no andar discreto e cegamente confiante da camponesa em seu trabalho sobre o campo. Como, por exemplo, seu “temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria.” (*Ibid.*, p. 25). O calçado, aqui, não serve somente para ser calçado, mas para pisar em sentido penetrante, dando provas de um vínculo entranhado com seu entorno. E pouco importa, em verdade, o exato espaço físico em que tal acontecimento se dá. Assim como o objeto não é, aqui, entrevisto apenas a partir de seu aspecto ôntico, tampouco o espaço é concebido somente a partir dos corpos, mas em relação às peripécias que nele se desdobram e aos seres vivos que, interagindo, terminam por constitui-lo. Vale para o mundo da camponesa, no imite, aquilo que o Heidegger tardio dirá sobre a relação entre arte e espaço: “O homem não é no espaço como um corpo [*Körper*]. O homem é no espaço, de modo que ele instala [*einräumen*] o espaço, sempre já instalou espaço (...) O homem permite o espaço como espaçante [*Räumende*].” (*Id.*, 2008b, p. 19)

Em termos de sua autêntica ambição filosófica, a ponderação nietzschiana decerto faria jus, segundo Heidegger, aos mais remotos recônditos desse itinerário meditativo, sem jamais abrir mão de seu mais largo interesse, a saber: colocar a arte em questão, não “para descrevê-la como um fenômeno ou como uma expressão da cultura”, (*Id.*, 2014^a, p. 61) mas no intuito de “mostrar por meio da arte e da caracterização de sua essência o que é vontade de poder.” (*Ibid.*) Contudo, e apesar de suplantar a verdade enquanto adequação e denegar a estética como mera experiência subjetiva, o questionamento de Nietzsche em relação à arte teria, conforme a interpretação heideggeriana, permanecido enredada nos quadros da tradição, relacionando o fazer artístico imediatamente ao mundo “sensível”, aos sapatos da camponesa que se nos “aparecem”, sem conseguir penetrar, para além de um dualismo metafísico, no próprio mundo em que eles pisam. Arvorando-se em porta-voz de uma unidade originária a partir da qual arte e verdade não estariam mais em oposição, Heidegger trata de inserir Nietzsche num mundo

artístico que só se ilumina ao preço de uma sombria oposição: “A arte (...) é o dizer sim ao sensível, à aparência, ao que não é ‘mundo verdadeiro’, ou, como Nietzsche diz de maneira breve, ao que não é a ‘verdade’.” (*Ibid.*, p. 59)

III

Embora esse dualismo essência-aparência sirva de esmeril para afiar a lâmina interpretativa de que Heidegger se serve em seu comentário, não é exatamente o “platonismo” que surge, aqui, como pano de fundo – ao menos, não no sentido habitual da expressão. Aliás, o próprio ideal retrospectivo empalmado pela antiguidade parece não se coadunar completamente com os pontos teóricos de sustentação da estética no interior do pensamento ocidental. Tanto é assim que Heidegger dirá:

A grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela (...) A falta dessa meditação simultaneamente pensante sobre a grande arte tampouco diz que essa arte não foi outrora senão ‘vivenciada’ (...) Por sorte, os gregos não tinham quaisquer vivências (...) A estética só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande arte assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim.” (*Ibid.*, p. 64)

É claro que, entendida como “percepção”, “sensação”, e, num sentido mais amplo, “sentimento”, a palavra *aísthesis* é cara ao pensar platônico. A visão e o tato assinalam alturas e espessuras contrárias entre si, dando ensejo a um escrutínio mais detido e convidando a razão a decidir, como dirá o autor de *A República*, “se cada testemunho desses é uno ou duplo.” (Platão, 2000, p. 332) Ora, para tanto, há que se pressupor um mínimo de reciprocidade entre os sentidos e a atividade pensante⁵. E é o próprio Heidegger que nos lembra o fato de que o par matéria-forma, tradicionalmente presente na ponderação sobre a arte em geral, tem sua origem a partir de uma concepção platônica do ente que leva em

⁵ No fundo, como bem nos lembra Stefan Büttner, é “a mesma e única força anímica que atua na diferenciação das coisas, só que ora limitada pelos órgãos do sentido, ora não” (In: *Antike Ästhetik*. Munique: Beck Verlag, 2006., p. 16).

conta, sobretudo, seu “aspecto”. “Platão”, dir-se-á, “é o fundador de tal concepção: aspecto, εἶδος, ἰδέα.” (Heidegger, 2014a, p. 64)

Engana-se, porém, quem espera encontrar, na crítica de Heidegger, uma remissão direta aos movimentos argumentativos que produziram as teses platônicas – indicando, digamos, às avessas e em polaridade invertida, supostos graus de imitação que vigorariam, na dita estética nietzschiana, entre os aspectos do ente e sua forma ideal. Estranha às vivências singulares, a antiga reflexão grega sobre a arte não se detinha propriamente na análise de estados sentimentais ou comportamentos afetivos, sendo que “estética” e conhecimento tampouco possuíam, à época, uma proximidade íntima de berço. Nesse sentido, lê-se ainda: “A grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela, o que não significa dizer que tal meditação teria de se confundir com uma estética.” (*Ibid.*) Empreender um questionamento sobre a “essência” da arte referindo-se a antigos coeficientes de explicação – tais como, por exemplo, *physis* e *tekhné* – e, ao mesmo tempo, a estados emocionais do sujeito da fruição requer um interesse a mais, diferente do empenho que anima as investigações usuais e eixos temáticos já consagrados. É preciso ter a intenção de mostrar que, se o filosofar nietzschiano leva a cabo uma diretriz fundamental e decisória da história da filosofia, a confrontação com seu pensamento é uma “confrontação com o pensamento ocidental até aqui.” (*Ibid.*, p. 3) E, para tornar exequível sua interpretação, Heidegger tratará de irmanar o legado nietzschiano à trama que tece e recobre a estética moderna, onde a suspensão da distinção entre mundo “verdadeiro” e “aparência” é urdida por fios epistêmicos de cunho subjetivista, selando, mediante o questionamento da arte, um triunfo estetizante da metafísica e, por esse trilho, o limite da própria estética: “o questionamento nietzschiano da arte transforma-se em estética impelida ao seu extremo.” (*Ibid.*, p. 62)

Mesmo sem mencionar nominalmente as referências teóricas que cruzam e constituem a moderna reflexão estética, Heidegger resume em máxima medida as condições de surgimento de um discurso filosófico coeso e autônomo sobre a sensibilidade artística em geral:

O nome ‘estética’ é cunhado de maneira correspondente aos termos ‘lógica’ e ‘ética’. O que precisa ser acrescentado é sempre ἐπιστήμη,

conhecimento (...) conhecimento do comportamento sensível, sensorial e afetivo (...) O que determina o sentir do homem, a estética, assim como isso em relação ao que ele se comporta, é o belo (...) De acordo com isso, estética é a consideração do estado sentimental do homem em relação com o belo.” (*Ibid.*, p. 62)

A essa visão de conjunto seríamos guiados apenas em meados do século XVIII, por Alexander Baumgarten. Como o próprio patrono da moderna estética irá enfatizar: “Agora, conhecemo-la [a estética] como uma ciência, e, por conseguinte, deve-se poder dizer a seu respeito tudo aquilo que se diz acerca de uma ciência.” (Baumgarten, 1983, p. 82). O autor d’*Aesthetica* permanecerá, em boa medida, um fiel representante da escola racionalista à qual pertence; todavia, negando-se a ver o antagonismo entre os produtos da fantasia e os dados da razão como uma oposição de pura ambivalência, tratará de conceder, ao âmbito sensível, um grau inédito de perfeição e inteligibilidade. A consequência não será, por certo, uma doutrina das substâncias no sentido epistemológico do termo, consagrada à natureza simples e absoluta das coisas, mas um saber específico, o qual também possui, a seu modo, seu cânone e léxico condizentes. Consolidando-se em seu próprio meio, a estética teria como objetivo o aperfeiçoamento do saber sensível como tal, com toda sua multiplicidade afetiva. “Essa estética”, escreve Baumgarten, “diferencia-se da lógica por ter, como seu objeto, o conhecimento sensível, as forças cognoscitivas inferiores.” (*Ibid.*). Como teoria do conhecimento sensível, tal disciplina não poderia permanecer insensível aos desenvolvimentos da própria sensibilidade, razão pela qual, em seu desdobramento ulterior, ela se assumirá como o momento mesmo em que a razão, abstraindo do fundamento material de determinação dos objetos, irá refletir sobre as condições subjetivas em que o belo é ajuizado. Não é à toa que, a partir de Kant, o próprio termo “sensibilidade” terminará por assumir um sentido ligado a um universo sensível mais produtivo, designando uma operosidade particular. A esse propósito, o autor da *Crítica da razão pura* dirá: “A capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*.” (Kant, 1996, p. 71)

O problema é que, nesse desenvolvimento – o qual Heidegger, seguindo o

fio de prumo do texto nietzschiano, chamará de estética “feminina” –, fruição e receptividade serão reduzidas à condição de ligações sentimentais, como se a obra de arte, relegada à sua superfície aparente, existisse apenas à medida que pudesse servir de vetor ou suporte para determinadas vivências. Assim caracterizada, a “obra de arte é estabelecida como ‘objeto’ para um ‘sujeito’” (Heidegger, 2014a, p. 63) e, desde logo, a suposta estética nietzschiana, atrelada a essa relação condicional, estaria fadada a partilhar o destino de todas as demais estéticas modernas, qual seja: reafirmar, pela complementaridade entre sujeito e objeto, o primado da representação – identificada, aqui, genericamente, como “vivência” da obra de arte. Mas há mais que se lhe diga e Heidegger trata de enfatizar ainda uma outra diferença nessa descrição. Nietzsche, embora falasse a favor da estética, escreveria a contrapelo e em oposição à aludida estética “feminina”. Pois “ele [Nietzsche] fala ao mesmo tempo a favor da estética masculina.” (*Ibid.*, p. 62). Ao apontar seus holofotes na direção do ato de criação propriamente dito, momento em que o artista se sente à altura de exercer uma sincera e poética técnica sobre o construto que fabrica, Nietzsche teria, segundo Heidegger, deixado de conceber a obra de arte apenas mediante o modo como ela nos afetaria, relacionando-se, então, de maneira mais transitiva com o sensível. Porque se debruça sobre a criação, e não sobre um sentimento recolhido em sua própria passividade contemplativa, estética “masculina” de Nietzsche abriria, então, uma fissura em meio à própria estética, coagindo esta última, desde dentro, a uma autocrítica radical. Masculinizada, a estética acaba, dirá Heidegger, “como que por se voltar contra si mesma.” (*Ibid.*, p. 62).

A Heidegger, a condição estética própria ao ato criador interessa como força plasmadora de formas e, em especial, como uma espécie afortunada de domínio de si, o qual ele, valendo-se de uma específica passagem de Crepúsculo dos ídolos, denominará embriaguez. Trata-se de um “sentimento de acréscimo da energia e de plenitude” (Nietzsche, 2006, p. 67) que a ponderação heideggeriana – nesse caso, com muito acerto – procura rapidamente afastar do transe orgiástico e do desenfreio incontido de êxtases dionisíacos com os quais, por vezes, já se distorceu o filosofar nietzschiano. “Embriaguez significa, para Nietzsche”, lê-se, “a conquista mais clara e distinta possível da forma.” (Heidegger, 2014a, p. 97). É à usurpação romântica dessa suscetibilidade intensificadora à base da criação – que

acarretaria um incremento de potência e, ao mesmo tempo, uma organização artística do caos ínsito à animalidade; é, melhor ainda, à leitura “wagneriana” da embriaguez que, segundo Heidegger, devemos o empobrecimento e o fracasso da atividade que tipifica a modernidade artística. É nesse sentido que escreve: “O fracasso da tentativa wagneriana deveu-se com isso, antes de tudo, à concepção e à avaliação da arte a partir do mero estado sentimental, assim como à crescente barbarização do próprio estado sentimental, que acabou por se tornar mera eferescência e ardor do sentimento entregue a si mesmo.” (*Ibid.*, p. 71)

É certo que esse quadro geral se afina inteiramente com algumas passagens do texto de Nietzsche. Afinal de contas, no entender deste último, o Wagner mais radical foi, em rigor, o mais moderado, capaz de suportar a tensão da proximidade entre a castidade e o erotismo, entre telúricos arroubos afetivos e divina sublimação artística. Sob a ótica de uma dietética instintual marcada pela simplicidade, quanto menos o compositor precisou optar por extremos, mais autônoma e sólida revelou-se sua arte, de sorte que sua grandeza estaria justamente no fato de ele ter implantado, em alguns momentos de sua vida, uma efetiva regularidade à veemência de seus impulsos, submetendo massas instintivas conflitantes a padrões pulsionais unificadores. Tanto é assim que o autor de *Para genealogista moral* assevera: “(...) de imediato nos vem à lembrança o melhor, mais forte, mais alegre, mais valente período que houve talvez na vida de Wagner: quando a idéia do casamento de Lutero o absorvia profundamente (...) Pois entre castidade e sensualidade não há oposição necessária.” (Nietzsche, 1998, p. 88). Posicionamento, aliás, reafirmado no contexto de seus escritos póstumos, como, por exemplo, no célebre fragmento de Lenzer Heide – retiro alpino onde o filósofo alemão se demora, após a conclusão de *A gaia ciência* V –, onde se sustenta que serão os mais comedidos que se revelarão “os mais fortes”, os quais “não necessitam de quaisquer artigos extremos de fé.” (*Id.*, 1999, VI2, p. 217). Também na noção de “grande estilo” está contida a ideia de que a forma, como reflexo sublimado e cultivo ordenado das pulsões, constitui a instância mesma na qual a embriaguez artística se torna possível. Nessa direção, lê-se: “A grandeza de um artista não se mede segundo os ‘belos sentimentos’ que ele desperta (...) Senão que conforme o grau em que ele se aproxima do grande estilo (...) Assenhorar-se do caos que se é; forçar o seu caos a se tornar forma.” (*Ibid.*, v 13, p. 247)

Segundo Heidegger, no entanto, a estética não seria de modo algum suspensa por essa cautelosa articulação das caóticas correntes da energia instintiva, já que tal processo criativo – o ato mesmo de “dar forma ao caos que se é” –, é por ele interpretado como empoderamento de um sentimento de plenitude que faz reverberar, ainda que de modo radical, a acepção “sentimental” do próprio sentir, isto é, do sentimento aplicado indeterminadamente às afecções e inclinações, como fonte única de emoções. Tanto é assim que, em suas preleções, o comentarador não hesita em falar em “tonalidade afetiva”, (Heidegger, 2014a, p. 95) ou, então, em gradações de “sentimentos de bem-estar” (*Ibid.*). Ao definir afeto como “acometimento que nos agita cegamente” (*Ibid.*, p. 38) e paixão como “expansão clarividente e reunidora do campo de vinculação ao ente” (*Ibid.*), ele termina ainda por associar o “tornar-se-senhor-sobre-si-mesmo” a uma espécie de amplificação vaticinante, apetrechando o estado de crescimento da força com uma “clarividência” que a teoria nietzschiana dos afetos não comporta. E não só. A julgar pela leitura heideggeriana, essa face do processo criativo – a orbitar em torno da embriaguez entendida como potência engendradora de formas –, deixar-se-ia determinar apenas na medida em que o artista, ao imprimir em si o selo de sua organização artística, permitisse que as coisas mesmas refletissem seu próprio estado de configuração pulsional. Em sua atividade, o artista teria a pretensão de enformar os objetos de modo correspondente à ordenação que deu a si mesmo, residindo aí também, diga-se de passagem, o sentimento de prazer do sujeito da fruição – cujo olhar é, por assim dizer, tomado de empréstimo do próprio artista: “Nietzsche compreende o estado estético daquele que vê e acolhe a obra em correspondência com o estado daquele que cria. Por conseguinte, o efeito da obra de arte não é nada além do redespertar do estado do criador naquele que goza da arte.” (*Ibid.*, p. 95). Como encontro do ente conosco e do sujeito consigo mesmo, o sentimento estético ao qual Heidegger conta subsumir os apontamentos nietzschianos seria, no fundo, uma outra versão da abertura e do fechamento do ser no contexto da ontologia fundamental, como um modo metafisicamente mais refinado de nos afinarmos com aquilo que somos e não somos ao mesmo tempo: “A única coisa importante agora é ver que o sentimento tem o caráter do abrir e o manter aberto, e, por isso, sempre à sua maneira, também o caráter do fechamento.” (*Ibid.*, p. 41)

Na falta, portanto, de uma interpretação mais atenta, torna-se difícil, ou, quando não, impossível, retirar da chamada estética nietzschiana a coloração filosófica que dá contorno e profundidade às modernas concepções de “prazer” artístico, tomado, em geral, como sinônimo de agradabilidade e vinculado, nesse sentido, como já dizia Kant, “à sensação *subjetiva*, pela qual nenhum objeto é representado.” (Kant, 1984, p. 211). Espécie de bem-estar que, aliás, estaria presente igualmente no sentimento moral, cujo prazer específico, como dirá o autor da *Crítica da razão prática*, “é a representação da concordância do objeto ou da ação com as condições subjetivas da vida.” (*Id.*, 2002, p. 15). Tanto lá, na estética, como aqui, na moral, seria prazeroso reencontrar-se a si mesmo nos objetos – sem deles esperar algo em troca. Mas, com isso, como prolongamento extremado dessa tradição, é o legado estético nietzschiano que se vê desfigurado. Apesar de recusar-se a determinar a arte metafisicamente, a estética “masculina” de Nietzsche permaneceria um espectro da estética tradicional. Tal como a sombra de Deus a perdurar após o advento de sua morte – afinal, “tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada” (Nietzsche, 2001, p. 135) – sua reflexão seria alimentada, como imagem pálida e invertida, pela luz de uma estrela aniquilada, mas cujos raios ainda encontrariam, aqui, destinação. Nada mais contrário, porém, a Nietzsche que ficar sob a sombra – sobretudo quando esta é ocasionada pelo definhamento de antigos valores fundantes. “Quanto a nós”, diz ele, não por acaso, “nós teremos que vencer também a sua sombra!” (*Ibid.*)

IV

A tendência a personalizar o léxico condizente com a fisiopsicologia de Nietzsche estaria presente, já, na primeira ocorrência do nome do filósofo na obra de Heidegger, ou, mais precisamente, em seu trabalho de livre-docência.⁶ Ali,

⁶ Devemos essa referência igualmente ao prodígio trabalho de Andreas Urs Sommer (“Nietzsche als Drehscheibe in ‚die‘ Moderne? Heideggers Nietzsche in den Schwarzen Heften und die Rolle des Philosophen.” In: Heideggers Weg in die Moderne Herausgegeben von Eine Verortung der “Schwarzen Hefte”. [Org.] Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017, pp. 71-94)

referindo-se àquilo que entende ser uma determinação subjetiva de toda filosofia, ele escreve: “Esse ser determinado de toda filosofia a partir do sujeito foi trazido à baila por Nietzsche, em sua maneira implacavelmente penetrante de pensar e capacidade plástica de exposição, sob a conhecida fórmula do ‘*impulso que filosofa*’” (Heidegger, 2014b, v.I, p. 196). É certo que, para Nietzsche os sistemas filosóficos não se limitam a traduzir, em palavras, pensamentos previamente consolidados e tampouco a escrita se reduz à tinta no papel. Tanto é assim que afirma: “O que há de mais compreensível na linguagem não é a palavra mesma, mas o som, a força, a modulação, o tempo com os quais uma sequência de palavras é dita –enfim, a música por detrás das palavras, a afetividade por detrás desta música, a pessoa por detrás de tal afetividade: tudo aquilo que, portanto, não pode ser escrito.” (Nietzsche, 1999, v 10, p. 89). Se toda filosofia é a autobiografia de seu autor é porque o próprio ato de escrita remete, como expressão sublimada de impulsos, à expansão das forças que se situam no limiar entre o físico e o psicológico, mas que não diferem qualitativamente da pluralidade de forças que compõem o mundo. Tal como estas últimas, o ego estaria submetido a uma constante fixação e destituição de relações de forças. “O ego”, diz Nietzsche, “é uma pluralidade de forças de espécie pessoal, das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano.” (*Ibid.*, v. 9, p. 211). Que se possa falar de individualidade por detrás de uma ordem afetiva de “espécie pessoal”, eis o que não deve, porém, induzir a equívocos. Assim como a consciência pensante não garante, sob a ótica nietzschiana, nenhuma unidade essencial ao pensamento, tampouco a unidade nominal sob o termo “indivíduo” irá afiançar uma unificação e uma concordância por detrás daquilo que remonta aos afetos. Se o “indivíduo contém muito mais pessoas do que ele mesmo acredita” (*Ibid.*, v.II, p. 108) é precisamente porque os próprios impulsos se referem a uma instância supra-individual. Não há nenhum indivíduo “inédito” a ser revelado por trás da multiplicidade organizada de forças que constitui o ego, porque os elementos que o perfazem não se reduzem a dados-últimos e, nessa medida, o sujeito que escreve jamais “é” em sentido rígido. Assim, a aludida subjetividade do “impulso que filosofa” recai numa multiplicidade de forças em deslocamento, que não se reporta mais a um “alguém” que filosofa, mas a instintos que encontraram, na filosofia, sua personificação.

Heidegger demonstra um certo incômodo com o fato de Nietzsche não pre-

cisar as componentes que, a seu ver, configuram a base somática do animal homem: “O que é um afeto? Nietzsche não dá quanto a isso nenhuma resposta clara e exata, assim como não responde à pergunta sobre o que é uma paixão e um sentimento.” (Heidegger, 2014a, p. 34). Movido aparentemente pela necessidade de dar uma determinação mais exata a termos tais como afeto, impulso e paixão, o comentador termina, por vezes, por inserir tais palavras em esquemas explicativos pouco esclarecedores. Assim é que, na tentativa de apresentar a vontade de potência como um afeto originário, assume que vontade é o mesmo que afeto, enfatizando uma circularidade entre tais noções (*Ibid.*); e, no intuito de designar a “essência” do afeto e da paixão, separa-os da ideia de sentimento mediante uma distinção entre ira e ódio – os quais serão atribuídos apenas ao afeto e à paixão, respectivamente; com isso, passa completamente ao largo do procedimento genealógico nietzschiano, que trata tais “emoções” como reações próprias ao ressentimento, descargas internalizadas de afetos por parte daqueles que, não podendo agir, se vingam imaginariamente, atitude que a vingança sacerdotal teria levado ao zênite do ódio: “Os sacerdotes são, como sabemos, os mais terríveis inimigos – por quê? Porque são os mais impotentes. Na sua impotência, o ódio toma proporções monstruosas e sinistras.” (Nietzsche, 1998, p. 25).

Mas não é a crítica de Nietzsche à concepção sacerdotal de mundo que irá despertar a atenção de Heidegger. Sua preocupação está junto àquilo que, a seu ver, teria arruinado a estética nietzschiana, a saber, a sua dívida para com a fisiologia e a biologia. Assim é que ele escreve: “No entanto, é preciso que se pergunte se todos esses estados corporais e se o corpo mesmo são concebidos aí de uma maneira metafisicamente suficiente, de modo que, com um estalar de dedos, se possa tomar um material emprestado da fisiologia e da biologia, como Nietzsche, para o seu próprio mal, certamente o fez.” (Heidegger, 2014a, p. 35). É bem verdade que, em seu ataque a Wagner, Nietzsche não titubeia ao situar seu lugar naturalista de fala: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (Nietzsche, 2001, p. 270). Ou ainda: “Os estados fisiológicos alarmantes aos quais Wagner transfere a seus ouvintes (respiração irregular, perturbação da circulação sanguínea, irritabilidade extrema seguida de coma repentino) contêm uma refutação de sua arte” (*Id.*, 1999, v.13, p. 511). Como uma derivação orgânica da multiplicidade instável de quanta dinâmicos que cruzam e

constituem o mundo, os chamados sentimentos estéticos nada mais seriam, sob a perspectiva nietzschiana, que um epifenômeno de atividades infra-conscientes, mais próximas às funções reguladoras do corpo do que da chamada vida mental. Sob esse prisma, estados fisiológicos consolidariam estados psicológicos de tensão ou afrouxamento dos impulsos, os quais passam a ser supervenientes e implicam, ulteriormente, uma leitura semiótica das motivações e dos condicionamentos emocionais, trazendo a psicologia para o centro da fisiologia da arte. É justamente isso, contudo, que Heidegger quer impedir e conjurar:

Precisamos perceber, antes de mais nada, que não se trata aqui nem de psicologia em termos gerais, nem tampouco de uma psicologia alicerçada por meio da fisiologia e da biologia, mas, sim, de modos fundamentais sobre os quais repousa o ser-aí humano, de modos fundamentais como o homem confronta o ‘aí’”. (Heidegger, 2014a, p. 35)

A Heidegger parece escapar que, quando Nietzsche enfatiza o traço biológico de sua fisiopsicologia – quando Zaratustra diz, por exemplo, “sou todo corpo e nada além disso” (Nietzsche, 1999, v.4, p. 9) –, ele assim procede para marcar e agudizar o seu ponto de vista anti-metafísico – em franco antagonismo àqueles que menosprezam o corpo em prol de alguma “outra coisa”. Se até então se desprezou o corpóreo em benefício da alma, faz sentido, como contravapor, preterir esta última. Mas isso não como expediente estratégico, como linha de fixa pensamento, mas apenas em termos táticos, como modo de dispor e arranjar argumentos para conseguir o máximo de eficácia na luta contra a metafísica – remetendo a análise a um horizonte no qual a noção de espírito já não pode ser pensada a partir da ideia de uma entidade imaterial que se opusesse ao corpo, mas segundo um pensamento que se incumbe justamente de abolir as versões canônicas de alma.⁷

⁷ Cf., a esse respeito, a famosa passagem de *Além do bem e do mal*: “Está aberto o caminho para novas versões e refinamentos da hipótese da alma: e conceitos como ‘alma mortal’, ‘alma como pluralidade do sujeito’ e ‘alma como estrutura social dos impulsos e afetos’ querem ter, doravante, direitos de cidadania na ciência” (Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, § 12, p. 19).

Aqui, tomar a palavra “impulso” ao pé da letra seria tão inadequado quanto tentar encontrar uma unidade sob a multiplicidade afetiva que o anima: “A palavra impulso, afinal, consiste tão-só numa comodidade.” (Nietzsche, 1999, v. 8, p. 406). E, precisamente porque a atividade exercida pelos impulsos não se deixa enfeixar por leis que permitissem calcular, de antemão, os resultados da batalha por eles travada é que se deve, igualmente, abrir mão da tentativa de descrever de modo definitivo esse ou aquele estado corporal. Qualquer significação última para o fenômeno “corpo” deve ser entendida, aqui, como ilusão, ou, melhor ainda, como uma ilusão metodológica: “O fenômeno do corpo é o mais rico, claro e palpável: posto de antemão para fins metodológicos, sem nada atingir acerca de sua significação última.” (*Ibid.*, v.12, p. 205)⁸

Ação contínua e interligada, a economia pulsional humana obedece a necessidades que são, de saída, frutos de condições de existência em meio às quais os instintos, numa interação agonística, avaliam perspectivamente aquilo que podem e querem assimilar. Sem representar, pois, uma intencionalidade distintiva ou uma transcendência específica do “ser-o-ai” humano, o artista traria consigo a animalidade que ele mesmo interpreta e estiliza, ciente de que não se tornaria o “idealizador” que ele é, caso as forças que nele se organizam não se efetivassem a partir de perspectivas introduzidas desde a totalidade orgânica à qual pertence. Não se colocando como uma formação de domínio “à parte”, ele se saberia partícipe de um fluxo polimorfo que não cabe na cama de Procusto do antropocentrismo. Nesse sentido, vale ao artista aquilo que Müller-Lauter dirá, de forma lapidar, sobre a concepção geral do homem em Nietzsche: “A proveniência do homem encontra-se na natureza, e ‘mais’ ele não é num sentido qualitativo (...) A totalidade-do-orgânico continua a viver nele. E na medida em que todo orgânico é uma síntese de forças inorgânicas, ‘vive’ nele também o inorgânico.” (Müller-Lauter, 1997, p. 146)

⁸ Eximindo-se da tentativa de descrever o corpo “em si” mesmo, Nietzsche escreve ainda: “Por mais longe que alguém leve seu autoconhecimento, nada pode ser mais incompleto do que sua imagem da totalidade dos impulsos que constituem seu ser. Mal conseguirá dar o nome dos mais grosseiros entre eles: o número e a intensidade deles, o fluxo e refluxo, o jogo recíproco e, sobretudo, as leis de sua alimentação, permanecem inteiramente desconhecidas para esse alguém” (*Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2004, § 119, p. 91).

É bem verdade que, sob um enfoque heideggeriano, poder-se-ia argumentar que a diferença entre o “ser-o-aí” humano e o privativo modo de comportamento animal diria respeito, não a uma diferença ôntica, mas tão somente a uma regulação modal, a uma particularidade, por assim dizer, do modo de ser próprio ao ser humano, único capaz de se abrir ao ente como tal e em totalidade. Afinal, como dirá Heidegger, o “animal não possui a capacidade de apreender enquanto um ente aquilo para que ele se acha aberto.” (Heidegger, 2014b, v. 30, p. 443). Mas, ainda assim, e mesmo fazendo jus à ideia de que o mundo que se instaura na obra de arte é relativamente distinto da noção de “mundanidade de mundo” prevista pela analítica existencial de Ser e tempo, resta que o mundo da arte – o templo grego que faz “sobressair do rochedo o obscuro” (*Id.*, 2008^a, p. 33) e concede “aos homens a vista de si mesmos” (*Ibid.*) – apenas enfatiza o comportamento soberano e privilegiado de um ente que pertence ao ser e que, por isso, é sempre o primeiro a ser interpelado. A essa compreensão não seríamos conduzidos pelo vínculo, fundamentalmente fisiopsicológico, que estabelecemos com a nossa alimentação, ou, então, com a “árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra” (*Ibid.*) que circundam o templo descrito por Heidegger. Isso justamente porque tais entes não têm propriamente mundo, adquirindo forma e conteúdo apenas em contraste com aqueles capazes de apreender algo *como* algo, o mesmo é dizer, nós mesmos. A natureza serviria para abrir o âmbito sobre o qual e no qual “o homem funda o seu habitar.” (*Ibid.*). Ela mesma, porém, não o habitaria compreensivamente.

Reproduzindo, à distância, a postura do adorador de Deus apresentado em A gaia ciência § 59 – o qual em “tudo o que era dito sobre a natureza, por astrônomos, geólogos, fisiologistas, médicos, ele via um atentado contra seu bem mais precioso e, por conseguinte, uma agressão” -, a ponderação heideggeriana tende a tomar fisiologia e biologia como sinônimos de fisiologismo e biologismo, restringindo-as à condição de sub-área da ciência dos fatos. Sobre aquilo que entende ser a “fisiologia aplicada” de Nietzsche, Heidegger afirma, então, não se tratar mais “nem mesmo ‘psicologia’ (...) mas investigação científico-natural dos estados e processos naturais”, (Heidegger, 2014a, p. 74) motivo pelo qual, também ela, teria a necessidade de remontar os ditos estados sentimentais “a excitações de filamentos nervosos” (*Ibid.*), subsumindo os sentimentos a forças físico-

químicas. Ora, se Nietzsche nutre algum interesse pela composição dos tecidos vivos, bem como pela embriologia em geral, é porque tais investigações envolvem justamente funções e forças plásticas, estímulos e respostas inventivas, e não somente compêndios de corpos e cadáveres a serem dissecados. Se tenciona ponderar sobre os órgãos vitais é porque conta enfatizar sua “história”, as mudanças infixáveis de sentido e os vaivéns potenciais pelos quais passaram:

Mesmo tendo-se compreendido bem a utilidade de um órgão fisiológico (...) nada se compreendeu acerca de sua gênese (...) todas as utilidades são apenas indícios de que uma vontade de poder se apossou de algo menos poderoso e lhe imprimiu o sentido de uma função (...) Se a forma é fluida, o ‘sentido’ é mais ainda.” (Nietzsche, 1998, p. 66).

Todavia, se a fisiopsicologia ultrapassa o domínio do biológico, nem por isso Nietzsche se vê impedido de referir-se à arte a partir de um pathos vitalista. Em suas considerações estéticas, não apenas será impossível isolar o âmbito artístico do plano afetivo, mas também caberá associá-lo à ideia mesma de condição vitais de existência: “Aquilo que instintivamente nos *contradiz* do ponto de vista estético é aquilo que uma longa experiência demonstrou ao homem como sendo algo danoso, perigoso, duvidoso (...) O belo existe tão pouco como o bom, o verdadeiro. Em suma, trata-se, uma vez mais, de *condições de existência* de um determinado tipo de homem” (*Id.*, 1999, v. 12, p. 554). Adquirindo um sentido ligado ao universo instintivo básico, responsável pela intensificação das funções organizadoras, o “belo” já não poderá ser dado por um sentimento posto a serviço apenas da edulcoração e do embelezamento das energias humanas, mas por aquilo que corresponde à incrementação e estimulação da atividade instintiva como um todo:

A arte nos faz lembrar dos estados de vigor animal; ela é, por um lado, um excedente e uma efusão de corporeidade que floresce no mundo das imagens e dos desejos; por outro lado, uma excitação da função animal por meio de imagens e desejos da vida intensifi-

cada –uma elevação do sentimento de vida, um estimulante deste último. (*Ibid.*, p. 395).

Tal efusão de corporeidade e intensificação estimulante do sentimento de vida é, para Nietzsche, condição *sine qua non* para haver arte ou qualquer espécie de experiência estética. À suscetibilidade intensificada do corpo não seríamos movidos, porém, pela acentuação de alguns afetos em detrimentos de outros, menos tonificantes, por assim dizer, senão que mediante a ativação corpórea “de toda a máquina.” (*Id.*, 2008, p. 67) E com isso tocamos o elemento que expõe a espinha dorsal da madura reflexão nietzschiana sobre a arte, aquilo que irá caracterizar a embriaguez artística mais basilar, a saber, “a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez.” (*Ibid.*). Equivoca-se, contudo, quem supõe que a sublimação artística dos impulsos equivale, aqui, a um processo predatório de dessexualização. Ao contrário, inclusive. Sem a presença intensiva da sexualidade, a arte sequer existiria: “Sem uma certa superexcitação do sistema sexual, não se pode imaginar um Rafael (...) Fazer música é também uma maneira de fazer filhos.” (*Id.*, 1999, v.13, p. 294). Expressão vigorosa e positiva do ímpeto por mais potência, a matéria-prima pulsional à base da sexualidade expõe uma necessidade extensa de ascendência e integridade, sendo que, no limite, seria a mesma força produtiva a atuar na criação artística e no ato sexual: “É uma e mesma força que dissipamos na concepção artística e no ato sexual: só há um tipo de força.” (*Ibid.*, p. 600)

É claro que, sob uma dada ótica – em nosso entender, bastante superficial –, seria possível detectar, seguindo o espírito misógino da época à qual Nietzsche fatalmente pertencia, um pano de fundo axiológico cindido pelas estéticas “feminina” e “masculina”, respectivamente. Pois, se “fazer filhos” não é exatamente o mesmo que gerá-los e, se “o homem, para mulher, é um meio” e “o fim é sempre o filho”, (*Ibid.*, v. 4, p. 85) depreende-se que, por si só, a mulher estaria privada dos meios de criação, revelando-se, assim como a estética “feminina”, um ser naturalmente passivo, despojada do sêmem frutificador que emana de outrem. Sob tal ângulo, a estética nietzschiana da criação, “masculina” por excelência, nada mais seria do que mais um eco androcêntrico do antigo *logos spermatikos*, faceta ominosa da cultura filosófica tão bem caracterizada por Annemarie Pieper:

Na Estoa, em seus meados, atribuiu-se ao *Logos* uma força engendradora, por assim dizer, a qual era capaz de agir causalmente sobre a matéria. Poseidonios descrevia essa capacidade racional de gerar uma figura estruturalmente ordenada de *logos spermatikos*. Tudo o que está relacionado de modo bem formado e significativo num todo deve-se a uma origem, aparentada ao divino, puramente masculina.”(Pieper, 1993, p. 88)

Mas, conceber o artista apenas como um orgíaco fauno chauvinista é desprezar que “o tipo e o grau da sexualidade de um homem”, como afirma o autor de *Para além de bem e mal*, “atingem os cumes mais altos do seu espírito.”(Op. Cit., p. 69). É também desconsiderar que a locução “pai da obra” reflete, em termos antropológicos-culturais, uma personificação materna ideada pelos próprios homens, mas não a partir da espiritualização e divinização da figura da fêmea, senão que da satisfação do desejo de domínio e posse – segundo Nietzsche, próprio ao artista que se apropria de seu construto: “tudo isso é amor materno – comparável ao amor do artista por sua obra.”(Nietzsche, 2001, p. 103). Vale lembrar que aquilo que há de formativo nos ditos mistérios dionísacos, ou, como dirá o autor de *Crepúsculo dos ídolos*, nos “mistérios da sexualidade”, (*Id.*, 1983, p. 344) aspira ao triunfante sim à vida pelo ato de geração, razão pela qual, para os gregos, “o símbolo sexual era o símbolo venerável em si”(*Ibid.*), sendo que o prazer de criar não poderia deixar de ser também, na medida que reflete a particularidade da gravidez, uma afirmação das “dores da parturiente”(*Ibid.*). Isso tudo, dir-se-á em conclusão, “significa a palavra Dioniso.”(*Ibid.*).

É bem verdade que, em seu comentário, Heidegger fala igualmente de eros. Assim é que, relendo o *Fedro* de Platão, ele escreve: “Logo que o homem se deixa vincular em sua visão do ser pelo ser mesmo, ele é projetado para além de si (...) Esse ser-alçado-para além-de-si e atraído pelo ser mesmo é o εἶρως.”(Heidegger, 2014a, p. 157). Incitando à beleza que mais ilumina e assegura a visão do ser, a força erótica seria, nesse contexto, um elevar-se-acima-de-si-mesmo, de modo que, atraídos eroticamente pelo próprio ser, terminaríamos como que levados para além de nós mesmos. Mas, esquadrihado dessa forma, o eros de que Heidegger nos fala não é apenas aquele atinente ao gênero daimônico – mais pró-

ximo da noção definicional que encontramos no *Banquete* e que, como dizia Victor Goldschmidt, “está a meio caminho entre o feio e o Belo.” (2002, p. 220). Tratar-se-ia aqui, mais propriamente, de um *eros* divinizador, por assim dizer, que age sobre “o alado sistema da alma”, (Platão, 1998, p. 359) dando asas ao amante – o qual, doravante, além de venerar o ser que tem a beleza, somente ela “encontrou o médico das maiores penas.” (*Ibid.*, p. 364) Alante, a força erótica assim entendida seria capaz de nos alçar para além dos belos objetos, rumo ao Belo, à Ideia, enfim, indo do contingente ao necessário e eterno, do condicionado ao condicionante. Porque conta apregoar que Nietzsche teria radicalizado em máxima medida a estética essencialista – sem contudo dela se desvencilhar – Heidegger pode dizer que a ponderação nietzschiana teria apenas invertido a direção desse voo platônico mediante a concentração do poder erótico sobre o polo da criação artística, permanecendo, por isso, vitimada por uma arte que produz o ôntico pelo ôntico: “A arte é, para Nietzsche, o modo essencial como os entes são criados para serem entes.” (Heidegger, 2014a, p. 107).

Ao trazer para o centro de sua análise as referências platônicas, no entanto, Heidegger reforça o paradigma da beleza associada à visão, como se o produto a ser engendrado pelo criador da obra de arte fosse, por destinação, algo visual ou visualizável, vendo-se fadado a ser contemplado. Isso se revela, por exemplo, no uso constante de expressões ligadas a um universo que privilegia a vista. O “sentimento lógico” que ele acredita vigorar no grande estilo de Nietzsche seria, por exemplo, um deixar-se determinar pelo afeto mediante a capacidade de abranger com a visão, sendo a arte, no final das contas, “uma figura da vontade de poder.” (*Ibid.*, p. 98) Por mais que o “por-se-em-obra da verdade na obra” seja um acontecimento, e não um objeto ou uma mera representação figurada; e por mais que desencobrimento da verdade seja, ali, não temático e não teórico, resta que a arte teria o poder de tornar manifestamente visível o ser do ente enquanto tal, permitindo ver aquilo que no cotidiano se nos seria indivisível – a confiabilidade dos sapatos da camponesa a “brilhar”: “A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos da camponesa, na verdade é (...) Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente acede à permanência de seu brilho.” (*Id.*, 2008a, p. 27).

Musical no fundamento, o construto artístico em que a reflexão nietzsch-

ana se fia não se deixa abranger, todavia, apenas com a vista. Sobre o estado di-onisíaco original, próprio a toda forma, Nietzsche assevera: “a música é a especificação dele, lentamente alcançada às expensas das faculdades que lhe são mais afins.” (Nietzsche, 2008, p. 69). É bem verdade que, por não depender da linguagem discursiva ou da visão para adquirir sentido, a música já deu margem a toda sorte de fabulação. Afinal, se os ditos significantes permanecem atarraxados a determinados significados e se os objetos visuais, relegados à opacidade centrífuga do par sujeito-objeto, ocultam, digamos, a verdade que eles são, a crua teia de relações sonoras percebida pelo ouvinte formaria, anteriormente às imagens acústicas usadas para formação do signo linguístico e para além do olhar, um campo liberto da tirania da significação e dos limites da representação. Substituindo a verdade dos enunciados pela verdade epifânica das sinfonias, estética romântica funda-se justamente nisso, quer dizer, na convicção de que a música apresentar-se-ia como o único veículo capaz de acessar os sentimentos humanos de modo sobre-humano.⁹ Ciente, porém, de que a arte dos sons – assim como a cultura em geral – decorre de processos sócio-linguísticos de conformação de forças instintivas e que, como instância antropológico-cultural de modelagem e seleção valorativa, cresce em tempos e espaços determinados, Nietzsche, não cai nessa tentação. A esse respeito, escreve: “(...) a música *não* é uma linguagem universal, supratemporal, como frequentemente se diz em sua homenagem, mas corresponde exatamente a uma medida de sensibilidade, calor e tempo, que uma cultura bem determinada, delimitada no tempo e espaço, traz em si como lei interior.” (Nietzsche, 2008, p. 80). Se o som pode dar ocasião a arrepios, lágrimas, e, quando não, frio no estômago, é natural tratá-lo como um elemento mais próximo da estrutura volitiva do que do universo representativo. Isso não implica, contudo, tomá-lo como uma auto-manifestação de uma linguagem imediata do sentimento. E, a esse propósito, lê-se ainda: “A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer

⁹ O que se deixa entrever, por exemplo, na seguinte exclamação de Wackenroder: “Mas por que desejo eu, tolo que sou, dissolver as palavras em música? Elas nunca exprimem aquilo que sinto. Vinde, oh! sons, acorrei e salvai-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra.” (Wackenroder, W. H. “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. In: *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 86.

como linguagem imediata do sentimento”(*Id.*, 2000, p. 143).

Leitor de Hanslick, Nietzsche sabe que a criação musical é criação sobre formas musicais. Durações e relações sonoras dependem de tomadas de decisões sobre aquilo que deve valer como nota e tempo musicais – demanda que não se consuma com o agir instrumental sobre alguma outra materialidade não-musical –, sendo que, nesse ponto, o filósofo alemão se colocaria em pleno acordo com autor de *Do Belo Musical*, o qual define o belo musical do seguinte modo: “É um belo especificamente musical. Com isso, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística.” (Hanslick, 1989, p. 61). Daí, ser importante distinguir a nota musical do som como mera vibração física. Mas, não por razões metafísicas e muito menos por algum afã fisicalista. Mesmo que a concretude física da onda sonora nos induza a compreender o material musical como algo passível de ser identificado independentemente de uma dada melodia “realizada”, cumpre ter em vista que, antes do repertório musical de sons, o material sonoro ainda não é propriamente um material musical. Ao concatenar os sons, o compositor não opera sobre uma matéria amorfa, sem vida, mas sobre medidas e transposições que já são, para ele, esteticamente significativas. A membrana timpânica tampouco se contentaria em captar passivamente os sons formados pela vibração do ar, senão que associaria os golpes que a fazem vibrar, apreciando, centrípetamente e inventivamente, a grandeza intensiva que lhe estimula. Construído e interpretado, o universo musical descarta, de bom grado, uma escuta objetivamente “verdadeira”. Até porque, para lembrar um lapidar fragmento nietzschiano de juventude, “ouvimos o som apenas *em nós* – supor, a partir daí, que exista um mundo exterior implica, já, outro passo.” (Nietzsche, 1999, v. 7, p. 487).

Um clarinete existe, é claro, independentemente da percepção das notas musicais que ele pode vir a emitir – um clarinete que jamais foi utilizado nem por isso deixaria de ser um clarinete. Mas notas musicais, porém, não poderiam existir independentemente de alguma ação de nosso sistema perceptivo. A esse respeito, o comentário de Gunnar Hindrichs é assaz esclarecedor:

Sons ainda não são notas musicais. Para se converterem em notas, precisam ser, antes do mais, organizadas de um modo determinado

(...) À diferença da altura dos puros sons, a altura da nota musical não é um contínuo denso, no qual, entre dois sons quaisquer, existe um outro som, senão que um contínuo segmentado em intervalos.”(Hindricks, 2014, p. 96).

Poder-se-ia, porém, perguntar: mas quem escuta? Dizer que é o próprio ouvido implica anuir que este último, além de qualidades “primárias” – para lançar mão aqui de uma terminologia lockeana -, teria também o poder de suscitar, naquele que escuta, determinadas representações acústicas, tornando-se, pois, paradoxalmente, causa e efeito dos próprios sons que escuta. A questão é intrincada, pois, como bem lembra Eduardo Nasser, “se o mundo exterior é obra dos órgãos dos sentidos, e os órgãos dos sentidos estão inseridos neste mundo, então eles não podem ser candidatos ao sujeito das representações.” (Nasser, 2015, p. 102).

Ao adotar um critério naturalista para explicar nossos acontecimentos sensoriais, Nietzsche é levado a endossar uma espécie de realismo estético, na medida em que as propriedades estéticas dependeriam, no limite, de elementos somáticos e intuituais. Mas a rigidez metodológica, aqui, não tem lugar nem razão de ser, pois, é próprio da fisiopsicologia nietzschiana não separar planos aparentemente heterogêneos. Os impulsos, ao expressarem uma necessidade infraconsiente de dominação e mútua assimilação, também se acham vinculados a determinadas perspectivas e condições de existência. Estas, por sua vez, não deixam de ter uma expressão “psicológica”, na medida em que se deixam explicar a partir da intensificação dos fluxos de energia pulsional. E, noutra direção, o dito âmbito psicológico também deita raízes num solo que se ramifica rumo à esfera do orgânico, já que os sentimentos e afetos são, também eles, prolongamentos de tudo aquilo que se passa no corpo. Não haveria, pois, incongruência entre sensações sonoras intensivas e não figurativas – próprias à percepção auditiva física e elementar –, e representações intuitivas de conteúdo “mental” – próprias à vivência musical e à experiência tonal. Assim compreendida, as qualidades estéticas de uma peça musical seriam tão “reais” quanto as suas qualidades sensíveis. Heidegger, de sua parte, conta nos ensinar outra coisa, porque descarta a face psicológica da “fisiologia aplicada” de Nietzsche. Com isso, termina por inserir este

último na camisa de força reducionista do fisicalismo. Se fosse dado a Nietzsche tomar a palavra, talvez dissesse que, se os átomos não têm cor nem sonoridade, nem por isso segue que os objetos não possuam qualidades sensíveis.

Não deixa de ser sintomático o fato de Heidegger quase nunca explorar, em suas ponderações, a obra de arte musical. E não é para menos. Afinal de contas, qual aspecto “coisal” poderia, na música, oferecer-se como obra de arte? As partituras? Suas execuções? Suportes de gravação? É certo que, flertando com os impasses próprios à recepção sensorial, o autor d’*A origem da obra de arte* chega dizer: “Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro (...) Há sonoridade na obra musical.” (Op. Cit., p. 13). Mas, se assim procede, é para logo em seguida tentar tirar a “coisa” de seu anonimato material, mostrando que os meios tradicionais de compreender o suporte coisal da obra são insuficientes e que a materialidade não pertence, em sentido preciso, à obra. Tanto é assim que de pronto emenda: “A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som.” (*Ibid.*). E doravante tudo se passa como se, para ouvir, tivéssemos que abstrair dos sons, sacrificando a intensidade sensitiva em nome de uma percepção privada de sensações, em benefício de um som sem som, que se esconde de si tal como o ser do ente. “Ouvimos em casa”, escreve Heidegger, “a porta bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo os meros ruídos. Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstratamente.” (*Ibid.*, p. 10).

E não é à toa, afinal de contas, que ao final d’*A origem da obra de arte*, Hegel é trazido à baila como pedra de toque da tradição estética, cujo veredito, na falta de melhor, “permanece válido” desde os gregos (*Ibid.*, p. 66). Ocorre que também ele, feitas as devidas diferenças, irá meditar sobre a suspensão da materialidade artística. Esta, porém, já não seria apenas uma possibilidade dentre outras, senão que uma tendência mesma da arte. Daí, a pintura – que consiste, já de si, numa redução das dimensões tridimensionais da escultura à superfície plana – não “mais se contentar com a matéria não particularizada [...] e sim deve apenas escolher a aparência e a *aparência da cor* dela como meio de expressão sensível.” (Hegel, 2002, p. 278). E, no fundo, seríamos levados a acreditar que, pela representação artística, o mundo converte-se em algo que, à primeira vista,

ele não é, revelando, assim, um sentido mais primitivo de verdade. A remissão de Heidegger à essência do ser mediante a verdade em obra na obra de arte teria, em Hegel, um riquíssimo interlocutor. *Nota bene*. Em Hegel... e não em Nietzsche, que não apenas estaria em discórdia com a abordagem fenomenológico-hermenêutica de Heidegger, senão que seria com ela incompatível. Sua embriaguez não está afinada com o ser do ente enquanto tal, mas com aparências por meio das quais a vida se nos tornaria mais palatável e, se possível, festiva: “Que importa toda arte de nossas obras de arte, se chegamos a perder a arte superior que é a arte das festas? Antigamente as obras de arte eram expostas na grande avenida de festas da humanidade, para lembrança e comemoração de momentos felizes e elevados.” (Nietzsche, 2001, p. 117).

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, A. G. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg, Meiner, 1983.
- BORNHEIM, GERD. *Metafísica e finitude*. São Paulo, Perspectiva, 2001. p. 198.
- BÜTTNER, STEFAN. *Antike Ästhetik*. Munique: Beck Verlag, 2006.
- GOLDSCHMIDT, VICTOR. *Os diálogos de Platão. Estrutura e método dialético*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo, Edições Loyola, 2002.
- HANSLICK, EDUARD. *Do belo musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2014a.
- _____. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2008a, p. 19.
- _____. *Ontologia: (hermenêutica da faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner. Rio de Janeiro, Vozes, 2012.
- _____. *Ser e tempo*. Tradução e organização de Fausto Castilho. Campinas, Editora Unicamp; Petrópolis, Vozes, 2012.

- _____. *Sobre a essência da verdade*. Tradução de Ernildo Stein. In: “Os pensadores”. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____. “Observações sobre arte –escultura –espaço.” In: *Artefilosofia 5*. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. Ouro Preto, Tessitura/Ufop, 2008b, pp. 15-22.
- _____. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main, Klostermann, 2014b.
- HINDRICH, GUNNAR. *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlim, Suhrkamp, 2014b.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *Textos selecionados*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo, Abril Cultural, 1984.
- _____. *Crítica da razão prática*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MAJETSCHAK, STEFAN. “Martin Heidegger”. In: *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. Munique, Beck, 2005, pp. 223-244.
- MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Tradução de Oswaldo Giacoia. São Paulo, Annablume, 1997.
- NASSER, EDUARDO. *Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser*. São Paulo, Edições Loyola, 2015.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999.
- _____. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2006.
- _____. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- _____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

- _____. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2008.
- _____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- OLIVA, ALBERTO. “A incomensurabilidade entre as filosofias e a inexistência de revoluções em filosofia”. In: *Transformação*. Marília, Unesp, 2012, V. 35, n°2, pp. 199-237.
- PIEPER, ANNEMARIE. *Aufstand des stillgelegten Geschlechts: Einführung in die feministische Ethik*. Herder Freiburg, Basel, Wien, 1993.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- _____. “O amor alado. Platão. *Fedro* 243 c 257 b”. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, 1998, Vol. 2, pp. 357-368.
- SOMMER, ANDREAS URS. “Nietzsche als Drehscheibe in ,die‘ Moderne? Heideggers Nietzsche in den *Schwarzen Heften* und die Rolle des Philosophen.” In: *Heideggers Weg in die Moderne Herausgegeben von Eine Verortung der “Schwarzen Hefte”*. [Org.] Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017, pp. 71-94.
- STEGMAIER, WERNER. “Nietzsche nach Heidegger.” In: *Heidegger-Jahrbuch 2*. Freiburg/München, 2005, p. 321-336.
- WACKENRODER, W. H. *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2000.